

Krzysztof Penderecki

**Rede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde
der Universität Leipzig am 17. Oktober 2003**

Gleich zu Beginn lassen Sie mich zwei Zeilen aus dem fünften der *Sonette an Orpheus* von Rainer Maria Rilke anführen:

„Der Leier Gitter zwingt Ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet.“

1

Das zitierte Fragment möchte ich auf die Person Johann Sebastian Bachs beziehen, der zum Ideal eines Schaffenden nicht nur für die freien Künstler der Romantik, sondern auch für die Komponisten der darauf folgenden Epochen wurde. Der Schöpfer der *Brandenburgischen Konzerte* und der h-Moll-Messe vermochte auf eine erstaunliche Art und Weise aus der Quelle der deutschen Nationalmusik – dem evangelischen Kirchenlied – Impulse für eine universelle, die Zeit überschreitende Musik zu schöpfen. Und doch war er ein Handwerker, der seine Kunst in erster Linie als Gottesdienst betrachtete – einen kompetenten und künstlerisch äußerst fruchtbaren Dienst.

Indem er sich der zur damaligen Zeit gebräuchlichen Musiksprache und der zugänglichen Ausdrucksmittel bediente, um Leidenschaften und Gefühle sprechen zu lassen, wurde Bach zum Tondichter, entdeckte einen in der Musik bislang unbekannten Reichtum des Chorgesanges, des Orchester- und Orgelklangs; die Pracht der Polyphonie und Harmonie zugleich, die Fülle der Form und des Inhalts.

Die Musik des Meisters der Kantaten und Passionen erreichte den Rang eines Symbols der künstlerischen Disziplin, hervorgegangen – was unterstrichen werden sollte – aus der perfekten Verbindung des Rationalen mit dem Emotionalen, aus der Synthese des Objektiven und des Subjektiven, aus der Vereinigung der Theorie mit der Praxis. Es ist erstaunlich, dass diese Vollkommenheit bei Bach

aus dem prosaischen Alltag herrührte, im Auftrag mächtiger Mäzene entstand, das Ergebnis der sorgfältig und regelmäßig ausgeübten beruflichen Pflichten war.

Der Schöpfer der *Kunst der Fuge* führte das barocke Prinzip der „Klangrede“ auf seinen Höhepunkt; alle seine Werke schuf er auf der Basis der Rhetorik, mit Hilfe der Klang- und Zahlensymbolik. In der Sammlung *Höchst zerstreute Gedanken* des Kapellmeisters Johannes Kreisler von E. T. A. Hoffmann sind u. a. folgende Zeilen zu finden:

„Es gibt Augenblicke – vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen – in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken. [...] Musik, [...] Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur“.¹

Im Zeitalter des Barock hielt man die Musik des Komponisten des *Wohltemperierten Klaviers* für anspruchsvoll, in ihrer Verzierung raffiniert, in der Kunst des Kontrapunkts verfeinert. Bach sorgte für einen akustisch angemessenen Raum bei der Aufführung seiner Werke, bestimmte präzise die Besetzung – womit er die für seine Zeit charakteristische Grenze zwischen dem Werk und seiner Aufführung aufhob. Er war zweifelsohne ein „Avantgarde-Künstler“, dessen Schaffen über die Grenzen seiner Epoche hinaus ging.

Ohne die Erfahrung und das tief greifende Erlebnis der Musik von Johann Sebastian Bach wäre weder meine *Lukas-Passion* noch das *Credo* entstanden. Das Urbild der Passion wurde bei mir in den 1960er-Jahren ein Bezugspunkt – es mag vielleicht paradox klingen – zum Widerstand gegen die Avantgarde. Ich griff nach dem Vorbild der Passion, um den Versuch zu unternehmen, nicht nur das Leiden und den Tod Christi, sondern auch die Grausamkeit des 20. Jahrhunderts zum Ausdruck zu bringen. Wie Erich von Kahler schreibt: „um neue Visionen auszudrücken, müssen neue Formen entstehen“. Denn „nicht die Vision muß sich den fertigen Formen anpassen, sondern die Form ist ein fügsames Gebilde der Vision“.²

¹E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Novellen*, Regensburg 1919, S. 72.

²Erich von Kahler, *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, in: Ders., *Untergang und Übergang: Essays*, München 1970, S. 7-51.

2

Hier in Leipzig muss der Name Hugo Riemanns erwähnt werden, einer vielseitigen Persönlichkeit, schöpferisch und produktiv zugleich: eines Musikwissenschaftlers, Komponisten, Pädagogen und Dirigenten, eines Schöpfers neuer Theorien, der nach den in der Musikgeschichte herrschenden Regeln suchte.

Riemann betont in seinen Publikationen zur Ästhetik, dass die Musik vor allem ein Ausdruck der Innerlichkeit und folglich eine Hommage an die Wahrheit sei.³ Riemanns Begriff von Musik als der ausdrucksstarken Kunst, die imstande ist, durch die Form und Logik der Harmonie Gefühle unmittelbar und vollkommen zugleich zum Ausdruck zu bringen, liegt mir nahe.

Der Autor des *Katechismus der Musik-Ästhetik* und der *Grossen Kompositionslehre* war überzeugt, dass sich sowohl die Form als auch harmonische und rhythmische Funktionen auf Naturgesetze stützen; sie seien ein „spontaner Erguß der Empfindung des Künstlers“.⁴

Die Grundlage seines Systems der funktionellen Harmonik bildet die Philosophie Hegels, die der fundamentalen Rolle der Gegensätze bei der Wirklichkeitsgestaltung eine besondere Bedeutung beimisst. Ich habe schon immer einen starken, fast kategorischen Imperativ der Veränderungen in mir gespürt, eine inspirierende Wirkung der „coincidentia oppositorum“.

3

Bach und Riemann lehren uns das historische Gedächtnis. Die Gegenwart scheint jedoch die Ideen der Fortdauer und der schöpferischen Kontinuität abzulehnen. Was zählt, ist lediglich der Fortschritt, nicht die Tradition, zumal der Prozess ihrer Gestaltung immer in der Auswahl und niemals in der Rekonstruktion in extenso besteht.

³Vgl. Hugo Riemann, *Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin/Stuttgart 1900, S. 22-24.

⁴Hugo Riemann, *Katechismus der Musik-Ästhetik*, Leipzig 1890, S. 31.

Wir sind Zeugen, wie die Kulturinstrumente in verschiedene, meistens unkontrollierte Richtungen über das Maß hinauswachsen. Margaret Mead, die Autorin des Buches *Kultur und Identität* schreibt: „Die Computer nehmen den Platz des Gehirns ein, die Elektronik entscheidet an Stelle des Menschen“. Wir bekommen es mit Gesten der Verneinung statt mit Anzeichen der so erwünschten Konstruktion zu tun. Die Verfechter der Massenkultur versuchen das Modell eines ein-dimensionalen, emotionsfreien Menschen zu lancieren, verbreiten eine stilistische Unordnung und eine gefährliche Vermischung des Wertekanons. Bereiche der hohen Kultur, die schon immer für eindeutige Werte standen und Symbole hüteten, werden degradiert. Czesław Miłosz schreibt treffend in *Verführtes Denken*, dass der Mensch „nur eins von den Instrumenten im Orchester sein kann, das von der Göttin der Geschichte geleitet wird. Erst dann bedeutet die Stimme etwas, die aus seinem Instrument hervorgeholt wird“.⁵ Darum werde ich immer mehr in meiner Meinung bestärkt, dass in einer Zeit, in der die ästhetischen Normen flüssig und die Werte relativiert werden, das rechte Maß und Vorbilder unsere Zuflucht sein sollten.

4

Die schöpferische Arbeit ist ein Dialog – auch mit sich selbst. Sie ist unzertrennlich mit einem ununterbrochenen Suchen verbunden, das wichtiger als das Ziel sein sollte. Ich habe mehrfach den Weg des Künstlers mit einem Labyrinth verglichen – dem Symbol einer Verflechtung von Kulturen und existenziellen Erfahrungen, dem Sinnbild möglicher Wahlen und Entscheidungen. Martin Heidegger schreibt in seinem Motto zu *Holzwege*:

„Im Holz sind Wege, die meist verwachsen jäh im Unbegangenen aufhören. Sie heißen Holzwege. Jeder verläuft gesondert, aber im selben Wald. Oft scheint es, als gleiche einer dem anderen. Doch es scheint nur so.“⁶

⁵Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł* [„Verführtes Denken“], Kraków 1989, S. 27.

⁶Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt/Main 1977, S. 3.

Ein Künstler muss seine Authentizität immer wieder neu erwerben. Dazu ist das In-Sich-Zurückkehren unentbehrlich – in gewissem Sinne eine Grenzsituation, wie es Karl Jaspers bezeichnen würde. Aus diesem Grund pflanze ich Bäume, fern vom Lärm der Stadt, in Lussławice – sie werden bleiben.

Zum Schluss soll noch einmal Rainer Maria Rilke aus dem neunten seiner *Sonette an Orpheus* zu uns sprechen:

„Mag auch die Spiegung im Teich
Oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.“